

Vieira, M. H. (2001). Notas ao programa de concerto de Ewa Podlès e da Orquestra de Câmara de Wrocław, com a direcção de Michael Nesterowicz, de 5 de Julho. In Câmara Municipal da Póvoa de Varzim (2001). Programa do XIII Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, 5 de Julho a 4 de Agosto de 2001. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim e Casino da Póvoa.

**6 de Julho - SEXTA-FEIRA - 21h30**

Igreja Matriz | Póvoa de Varzim



Ewa PODLÉS | soprano

ORQUESTRA DE CÂMARA DE WROCLAW "LEOPOLDINUM"

Michał NESTEROWICZ | direcção

**Antonio Vivaldi (1678-1741)**

**Sinfonia em Sol Maior**

1. Allegro molto

2. Andante

3. Allegro (non troppo)

**Sinfonia "al Santo Sepolcro" em Si Menor**

1. Allegro molto

2. Allegro ma poco

**Orlando Furioso: Nel profondo cecco mondo**

**Bajazet: Sposa son disprezzata**

**Georg Philipp Telemann (1681-1767)**

**Suite de Don Quixote**

• Intervalo (15 minutos)

**Ottorino Respighi (1879-1936)**

**"Il Tramonto"**

**Mieczysław Karłowicz (1876-1909)**

**Serenata para cordas op. 2**

3. Marcha

4. Romance

5. Valsa

6. Finale

Concerto em co-produção com o Festival do Estoril

### **Notas ao programa**

**Vivaldi** e **Telemann** representam, cada um à sua maneira, duas formas de olhar a evolução musical do Barroco tardio. Contemporâneos de J. S. Bach, ficaram muito tempo registados na memória colectiva da história musical como compositores importantes, mas de alguma forma secundários face à posição central do grande *compositor-soleil*. Independentemente da justeza e naturalidade históricas deste fenómeno de categorização dos compositores, torna-se necessário abordar as suas obras a uma luz mais objectiva, no sentido de melhor avaliar o seu contributo para a evolução da linguagem musical. O reavivar do interesse pelas suas obras teve origem no próprio movimento de recuperação da interpretação histórica das obras de J. S. Bach, do qual se conhecia o interesse e trabalho de transcrição de diversos concertos do compositor italiano, e de diversas obras de Telemann.

A caracterização e identificação estilística da maioria dos compositores do período Barroco ficou durante muito tempo, na verdade, sujeita a um processo comparativo de confluência centrípeta em relação àquele que absorveu no seu nome, num fenómeno de quase antonomásia, a significação mais representativa do barroco musical. O paradoxo, contudo, subsiste, sob a lente curiosa de uma leitura evolutiva da história, a qual encontra naquele ponto que determinou chamar-se o nascimento do período barroco, o nome de um Monteverdi de incomparável rasgo progressista, e que depara, no final desse período, com o nome de J. S. Bach, cuja morte, em 1750, passou a assinalar o seu fim. É curioso que um compositor que não escreveu uma única ópera, e que se dedicou a desenvolver e explorar (até limites nunca depois ultrapassados) as técnicas polifónicas da antiga raiz franco-flamenga, se tenha tornado no representante máximo desse período, ao ponto da sua morte fazer marcar na história o fim inevitável da época que teve o seu baptismo no *Orfeo* de Monteverdi. Fica assim claro que, numa leitura multifacetada da história, nem sempre as grandes mudanças têm força para dar o tom às novas épocas, constituindo, a maior parte das vezes, a mera adição de uma nova linha ao pensamento plural.

**Vivaldi**, o próprio Alessandro Scarlatti, (mais velho, mas também contemporâneo) e **Telemann** foram compositores que, à luz desta leitura evolutiva das formas e do estilo musical, responderam mais ao apelo da inovação do que J. S. Bach. Contudo, a leitura centrípeta da história levou a que as suas inovações ficassem mais na sombra, do que as protagonizadas pela descendência de J. S. Bach. Respeitos impostos, talvez, por questões de ordem cronológica e onomástica...

Quer **Vivaldi**, quer **Telemann** contribuíram para esbater as barreiras que separavam a música sacra da música secular: Vivaldi, alegando os seus problemas de saúde, conseguiu afastar-se de algumas das suas obrigações de sacerdote, e interessou-se pela composição operática; Telemann, que foi *Kantor* da Thomaskirche em Leipzig terá entrado em conflito com Kuhnau, por duas razões –

porque compunha cantatas sacras para os serviços de domingo a uma velocidade e com um sucesso invejáveis, e porque o seu desempenho paralelo como director da Ópera de Leipzig e como compositor de ópera era tal, que os estudantes que regularmente participavam nos serviços começaram a ser atraídos para a ópera, e para o Collegium Musicum por ele fundado. Até ao séc. XVIII a produção musical estava ligada às funções que se desempenhavam; no séc. XVIII, o exercício de funções eclesiásticas deixa assim de ser um impedimento para o estudo da ópera – como podemos verificar, também em Portugal, com o envio para Itália, por parte de D. João V, de vários seminaristas da Sé Patriarcal, a fim de estudarem o "novo" género (que, em Itália, era já centenário).

As **óperas de Vivaldi** não podem ser vistas da mesma maneira que as óperas do séc. XIX: tem que ter-se em conta o conceito de *ópera aberta*, comum na época. Isto significava que havia uma espécie de "livre circulação" de *arias*, podendo uma mesma *aria* ser apresentada em óperas de compositores diferentes, desde que o assunto se adequasse aos novos personagens. Por outro lado, o mesmo compositor, podia usar uma *aria* em várias óperas suas. Por vezes, não se pode, portanto, dizer que uma certa *aria* pertence a uma dada ópera. O próprio texto era alterado várias vezes, em diferentes apresentações: é o caso de *Orlando* (de 1727, não o *Furioso*, de 1714), para o qual não existem um texto poético nem musical únicos.

*Bajazet* (mais conhecida como *Tamerlano*, talvez por influência da existência da ópera de Haendel com o mesmo nome e temática), é um exemplo onde o conceito de "ópera aberta" foi levado ainda mais longe: nas apresentações desta ópera, era comum introduzirem-se obras de outros compositores, num processo legítimo para a época, e denominado de *pasticcio*. *Bajazet*, que foi apresentada pela primeira vez em Verona em 1735, continha música de Vivaldi, Hasse, Giacomelli, Porpora e Broschi (irmão de Farinelli). Ironicamente, a *aria* de ópera de Vivaldi mais frequentemente apresentada em concerto nos últimos trinta anos é precisamente "Sposa...son disprezzata" de *Bajazet*, cuja música é original de Giacomelli, da *aria* "Sposa...non mi conosci" da ópera *Merope*, apresentada uns anos antes em Veneza. Para além das ambiguidades de autor, poderão hoje surgir também dúvidas no enredo e na interpretação: Giacomelli escrevera a referida *aria* para o famoso castrato Farinelli, representando um noivo rejeitado pela sua amada; Vivaldi atribuiu-a a Margherita Giacomazzi, no papel de uma mulher prometida que foi repudiada.

As **sinfonias de Vivaldi** inserem-se numa linha de composição onde a ambiguidade formal, por comparação com outras obras suas, é notória. Consultando o Ryom Verzeichnis (catálogo mais recente e geralmente considerado para a identificação das obras de Vivaldi – RV), verifica-se que os termos *sinfonia*, *concerto* e *concerto ripieno* se aplicam a obras cuja identidade estrutural tem muitos pontos de contacto. Na verdade, se Vivaldi não inventou a "forma" *ritornello* (baseada

na alternância entre secções *Tutti* – onde se expunha o tema principal, de cada vez numa nova tonalidade – e secções *Solo* ou *Soli* – com episódios modulatórios de carácter temático livre), ele foi, pelo menos, o compositor que mais uso lhe deu, de forma sistemática, em muitas das suas obras. É do *ritornello* enquanto técnica, (e não forma, como se costuma designar), que deriva a semelhança entre as *sinfonias* (anteriormente “*avanti l’opera*” e agora independentes), os *concertos* e os *concertos ripieno* (outro termo para designar *tutti*) de Vivaldi. É pelo facto dessa técnica permear as suas obras, e por elas terem geralmente uma estrutura geral em três andamentos ao estilo italiano *rapido-lento-rapido*, que Vivaldi pode ser visto como um importante precursor de G. B. Sammartini e dos filhos de Bach na evolução da *sinfonia* e do *concerto* clássicos.

A **Suite em Sol Maior, Don Quixote, de Telemann** é um exemplo paradigmático da nova cultura de pendor internacional, tão apreciada pelos compositores alemães do *Aufklärung*. De facto, nenhum homem de cultura podia ficar alheio ao Iluminismo francês e às tradições musicais da corte francesa. E a predilecção de Telemann pelas texturas mais simples e menos contrapontísticas é extremamente inovadora, abrindo caminho para o *Empfindsamer Stil* desenvolvido pelos filhos de J. S. Bach. Se a *suite* era já, só por si, embora de forma já assimilada e um pouco inconsciente, uma manifestação da fusão de culturas (como o revelam as origens alemã da *allemande*, sul-americana via França, da *sarabande*, e irlandesa e inglesa, da *giga*), é a abertura em estilo francês (I), com os andamentos *lento* – *rápido*, e com os seus ritmos pontuados, à maneira das aberturas das óperas de Lully, que marca a erudição dos compositores alemães. Na *suite Don Quixote*, Telemann evoca diversos momentos da história narrada por Cervantes, sobre D. Quixote e Sancho Pança: II – O acordar de D. Quixote; III – O ataque aos moinhos de vento; IV – Os suspiros amorosos pela princesa Dulcineia; V – Sancho Pança ferido; VI – O galope de Rocinante; VII – O galope do burro de Sancho Pança; VIII – O repouso de D. Quixote. Reside neste carácter pictórico um dos aspectos mais inovadores da *suite*, a qual é também caracterizada pelo grande valor dado à melodia.

**II Tramonto (O Poente), de Ottorino Respighi**, representa outro momento de transição na história. Baseada num poema do mesmo nome, do poeta romântico Percy B. Shelley, numa adaptação de Roberto Ascoli, esta obra de 1914 para voz e quarteto ou orquestra de cordas assume a linguagem típica de um romantismo tardio de influência impressionista, e de clara consciência do novo século nascente. É inevitável sentir a forte presença de impressões visuais, tão ao gosto dos poetas românticos ingleses como Wordsworth (para quem “a poesia é a imagem do homem e da natureza”) e Shelley (que dizia que “um poema é a imagem da vida expressa na sua verdade eterna”). A música, portanto, assume para Respighi, essa simbiose poética com a natureza, no colorido de um poente que é uma morte antecipada (*Il giovine e la dama giacquer tra il sonno/e il dolce amor congiunti ne la notte:/al mattin gelido e morto ella trovò l’amante*).



**Karłowicz**, compositor polaco contemporâneo de Respighi, é o compositor mais representativo do movimento denominado "Jovem Polónia", apesar de a ele não ter pertencido. Do mesmo grupo, faziam parte Rozycki, Fitelberg, Szeluto e, mais conhecido em Portugal, Szymanowski. A Serenata op. 2 para orquestra de cordas foi escrita no âmbito dos seus estudos iniciais de composição (Varsóvia, 1897), e denota ainda uma inspiração chopiniana. A melancolia é, aliás, uma das características marcantes de Karłowicz, que se inspirava nas filosofias panteístas, bem como no niilismo de Nietzsche. Poderá identificar-se também, à maneira de Respighi, um certo pendor para a representação imagética de evocação quase cinematográfica. Karłowicz veio a falecer precocemente, com 32 anos, sob uma avalanche de neve, numa das suas expedições às montanhas Tatra.

*M. Helena Vieira*